

RÉSISTANCE DU *PATHOS* DANS LE RÉCIT DE LA PASSION

PRÉAMBULE

Dans cet article¹, nous tenterons d'éclairer un phénomène narratif permettant d'expliquer la résistance du *pathos* dans les récits de la Passion, notamment dans la version de l'Évangile selon Marc. Nous partirons de la redéfinition de l'intrigue par la narratologie postclassique pour mettre en évidence l'importance du *pathos* dans la dynamique narrative. Nous nous pencherons plus particulièrement sur le suspense et sur le phénomène de la résistance de cet effet en dépit de la disparition des incertitudes concernant le dénouement de l'histoire.

Nous voudrions montrer que la résistance du *pathos* est inscrite dans les virtualités inactualisées, mais néanmoins esquissées ou actualisables sur un mode hypothétique, de l'histoire. Ce sont ces issues alternatives qui mettent en tension l'histoire connue avec l'histoire virtuelle. Dès lors, c'est la question des virtualités actionnelles «disnarrées» par le récit qui prendra une importance cruciale pour éclairer le *pathos* du récit évangélique. L'existence de variantes exploitant certaines virtualités non actualisées du récit biblique – par exemple *La dernière tentation du Christ* de Nikos Kazantzaki ou *l'Apocalypse de Pierre* gnostique (NH VII,3) – soulignera la portée de telles charnières en dépit de leur non actualisation par le récit canonique. *Le Journal de voyage d'Égérie* posera en finale la question de l'effet cathartique de la narration de la Passion chez des lecteurs/auditeurs réels.

I. LA POLYSÉMIE DE L'INTRIGUE

Définir ce qu'est une intrigue dans l'arsenal notionnel du narratologue ne va pas sans mal. Ainsi que le résume Hilary Dannenberg dans la récente *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*:

Malgré l'apparente simplicité de l'objet auquel elle se réfère, l'intrigue (*plot*) est l'un des termes les plus insaisissables de la théorie du récit. Les

1. Tous nos remerciements vont à Nicolas Merminod, assistant étudiant, pour la mise en forme de cet article.

narratologues l'utilisent pour se référer à une variété de phénomènes différents. La plupart des définitions de base du récit buttent sur la question de la séquentialité, et les tentatives répétées de redéfinir les paramètres de l'intrigue reflètent à la fois la centralité et la complexité de la dimension temporelle du récit².

Le constat que dresse Hans-Peter Abbott, deux ans plus tard, dans le *Cambridge Companion to Narrative* n'est guère plus encourageant :

L'intrigue est un terme encore plus insaisissable que celui de récit, l'un comme l'autre sont tellement polyvalents et approximatifs dans leur signification, et en fait tellement vagues dans leur usage ordinaire, que les narratologues évitent le plus souvent de les utiliser³.

Bien que les termes «récit» et «intrigue» soient effectivement débattus et controversés, on imagine cependant mal que les narratologues puissent faire l'économie de telles notions, car ces dernières renvoient à des objets définitoires de leur propre discipline⁴. Mieux vaut alors prendre acte d'un phénomène de polysémie, symptomatique de différents «courants» narratologiques, et tenter de définir aussi précisément que possible l'acception du terme que nous jugerons la plus productive pour notre propos. Abbott signale pour sa part l'existence d'au moins trois sens différents qui s'attachent à l'intrigue⁵ :

- 1) l'intrigue représenterait la trame de l'histoire, quelque chose qui pourrait être rapproché du concept formaliste de *fabula*⁶;
- 2) l'intrigue se référerait à la manière dont le récit se départit de l'ordre chronologique de l'histoire, ce qui la ferait correspondre avec le concept formaliste de *sjuzet*⁷;

2. H.P. DANNENBERG, *Plot*, in D. HERMAN – M. JAHN – M.-L. RYAN (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London, Routledge, 2005, p. 435.

3. H.P. ABBOTT, *Story, Plot, and Narration*, in D. HERMAN (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 39-51, p. 43.

4. On se souvient qu'en 1969, Todorov fondait la narratologie en la faisant correspondre, au-delà du champ traditionnel des études littéraires, à «la science du récit» (T. TODOROV, *Grammaire du Décaméron*, The Hague – Paris, Mouton, 1969, p. 10). Or, la plupart des approches formelles ou fonctionnelles de la «narrativité» (ce qui fait qu'un récit est un récit) placent la «séquence» ou l'«intrigue» au cœur de leurs définitions.

5. ABBOTT, *Story, Plot, and Narration* (n. 3), p. 44.

6. Cette première définition correspond en gros au concept de «séquence» dans la narratologie structuraliste française, telle qu'elle est articulée par exemple, dans le sillage des travaux de V. Propp, par A.-J. Greimas ou C. Bremond.

7. Suite à la traduction anglaise de B. Tomachevski par L.T. Lemon et M.J. Reis, qui donnent le terme «plot» comme équivalent de «sjuzet», de nombreux narratologues anglo-saxons considèrent l'intrigue comme le réagencement de la chronologie de l'histoire par le récit. Ainsi que le résume Meir Sternberg: «Lemon and Reis, in their English translation of Boris Tomashevsky's essay, have given currency to the rendering of the

- 3) l'intrigue serait enfin la combinaison d'une sélection et d'un séquençage des événements qui fait qu'une histoire est ce qu'elle est et non un simple matériel brut, cette opération la transformant en un tout intelligible⁸.

On pourrait objecter à Abbott que son inventaire est incomplet et qu'il demeure en fait largement tributaire de la tradition structuraliste dans sa manière d'associer l'intrigue à un code culturel, à un attribut formel du texte ou à une opération de textualisation, au lieu de mettre l'accent sur la fonction des dispositifs narratifs et sur la dynamique de la réception. Quand il affirme que «dans l'usage ordinaire» une affirmation telle que: «c'était ennuyeux, il n'y avait pas d'intrigue», le mot «intrigue» renvoie à la trame des événements (*fabula*), on pourrait au contraire supposer que le locuteur se réfère ici plus spécifiquement au manque d'intérêt des événements, à l'absence de tension, de mystère, de suspense ou de surprise. En effet, même la narration la plus ennuyeuse (par exemple Warhol mangeant un hamburger) représente une séquence d'actions (une *fabula*), elle possède un début, un milieu et une fin et réorganise le matériel de l'histoire d'une manière spécifique (même si, en l'occurrence, l'ordre et la durée sont strictement respectés de manière à créer un effet paradoxal de défamiliarisation de l'action).

Par conséquent, le phénomène de l'*intrigue* – ou du moins, ce que le langage ordinaire désigne par ce mot et qui servira de base à notre réflexion – doit être recherché ailleurs que dans les propriétés formelles du texte narratif. La mise en intrigue repose plutôt dans la relation qui se noue entre un dispositif narratif intrigant et une expérience esthétique d'un type particulier, c'est-à-dire dans la construction d'un intérêt relatif à la progression dans le récit. Ce que les dérivations du langage ordinaire nous apprennent, c'est que le *récit à intrigue* est d'abord un *récit intrigant*, c'est un récit qui cherche à *intriguer son lecteur* en nouant et en dénouant une tension⁹ qui donne du relief à la narration. Au lieu de réifier la notion en se fondant sur le substantif, il vaudrait donc mieux partir de l'adjectif ou du verbe, qui désigne une qualité ou un procès.

Russian terms *fabula* and *sujet* as 'story' and 'plot', thus clearly suggesting that the former distinction is identical with that proposed by E.M. Forster in *Aspects of the Novel*» (M. STERNBERG, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, MD – London, Johns Hopkins University Press, 1978, p. 10).

8. Cette dernière conception, inspirée de la *Poétique* d'Aristote, renvoie également à la notion de «configuration» qui est au cœur de la réflexion de Paul RICŒUR dans son ouvrage *Temps et récit I* (Points, 227), Paris, Seuil, 1983.

9. Sur la notion de tension, voir R. BARONI, *La Tension narrative: Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007.

Même si l'on a tendance à associer cette conception dynamique de l'intrigue avec les travaux des narratologues dits «postclassiques»¹⁰, on en trouve déjà l'ébauche dans les travaux de Boris Tomachevski, pour qui le «développement de l'intrigue» est associé à la dynamique du conflit et aux attentes générées chez le lecteur par la représentation d'une situation instable.

La situation de conflit suscite un mouvement dramatique parce qu'une coexistence prolongée de deux principes opposés n'est pas possible et que l'un des deux devra l'emporter. Au contraire, la situation de 'réconciliation' n'entraîne pas un nouveau mouvement, n'éveille pas l'attente du lecteur; c'est pourquoi une telle situation apparaît dans le final et elle s'appelle dénouement¹¹.

Chez Tomachevski, l'intrigue est ainsi corrélée à la «tension dramatique» ou à ce qu'il appelle le «Spannung»:

Plus les conflits qui caractérisent la situation sont complexes et plus les intérêts des personnages opposés, plus la situation est tendue. La tension dramatique s'accroît au fur et à mesure que le renversement de la situation approche. Cette tension est obtenue habituellement par la préparation de ce renversement. Ainsi dans le roman d'aventure stéréotypé les adversaires qui veulent la mort du héros ont toujours le dessus. Mais à la dernière minute, quand cette mort devient imminente, le héros est soudain libéré et les machinations s'écroulent. La tension augmente grâce à la préparation ... La tension arrive à son point culminant avant le dénouement. Ce point culminant est habituellement désigné par le mot allemand *Spannung*¹².

10. Les approches narratologiques dites «postclassiques» se manifestent notamment par une ouverture interdisciplinaire visant un dépassement des approches structuralistes et tenant compte des dimensions rhétoriques ou fonctionnelles des structures narratives, tout en articulant ces dernières avec des phénomènes cognitivo-affectifs liés à l'actualisation du récit par un interprète (voir D. HERMAN, *Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology*, in *PMLA* 112/5 [1997] 1046-1059). Pour une définition des différents courants actuels de ces approches dites «postclassiques», voir A. NÜNNING, *Narratologie ou narratologies? Un état des lieux des développements récents: Propositions pour de futurs usages du terme*, in J. PIER – F. BERTHELOT (eds.), *Narratologies contemporaines: Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010, 15-44. En fait, l'approche «rhétorique» de W.C. BOOTH (*The Rhetoric of Fiction*, Chicago, IL, The University of Chicago Press, 1983) peut être considérée comme l'un des ancêtres de la conception dynamique de l'intrigue. Elle est à la base des travaux de Meir Sternberg et de James Phelan. Ce qui est étiqueté comme «post-classique» pourrait par conséquent être également «pré-classique».

11. B. TOMACHEVSKI, *Thématique*, in T. TODOROV (ed.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, 263-307, pp. 273-274.

12. *Ibid.*, p. 274.

C'est également cette conception dynamique de l'intrigue que défendent, chacun à leur manière, Meir Sternberg¹³ et James Phelan¹⁴. Sternberg fait ainsi reposer sa définition de la narrativité sur les intérêts narratifs que représentent le suspense, la curiosité et la surprise, et Phelan fait de l'intrigue un synonyme de «progression»¹⁵:

Progression, as I use the term, refers to a narrative as a dynamic event, one that must move, in both its telling and its reception, through time. In examining progression, then, we are concerned with how authors generate, sustain, develop, and resolve readers' interests in narrative. I postulate that such movement is given shape and direction by the way in which an author introduces, complicates, and resolves (or fails to resolve) certain instabilities which are the developing focus of the authorial audience's interest in the narrative¹⁶.

Dans une approche rhétorique et fonctionnaliste, Sternberg et Phelan distinguent ainsi deux formes de mise en intrigue suivant que l'intérêt du récit dépend du développement chronologique d'une action instable qui génère un effet de suspense ou de la représentation provisoirement (ou définitivement) obscure d'un événement suscitant la curiosité du lecteur:

<i>Nouement du récit</i>	Narration chronologique d'un événement dont l'issue est incertaine	Représentation provisoirement obscure d'un événement
<i>Type d'activité cognitive</i>	Pronostic: interprétation visant à anticiper le développement futur de l'événement	Diagnostic: interprétation visant à désambiguïser l'événement à partir d'indices
<i>Type de tension narrative</i>	Suspense	Curiosité

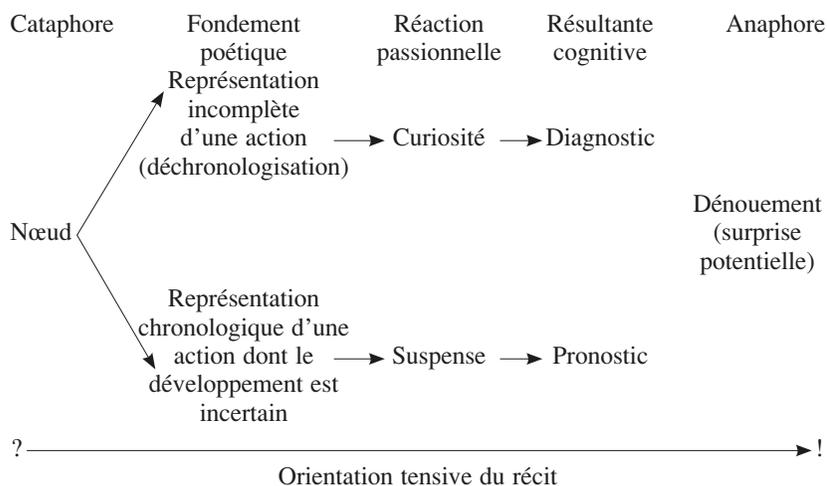
Il est ainsi possible de définir le nouement de l'intrigue comme un dispositif textuel intrigant orientant cataphoriquement l'interprétation en direction d'un dénouement qui jouera un rôle anaphorique, et l'interprète contribue à la dynamique narrative en étant à la fois passivement intrigué par le récit et en anticipant activement les développements virtuels de la narration.

13. M. STERNBERG, *How Narrativity Makes a Difference*, in *Narrative* 9/2 (2001) 115-122; Id., *Expositional Modes* (n. 7).

14. J. PHELAN, *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago, IL, University of Chicago Press, 1989.

15. *Ibid.*, p. xi: «The study of plot – what is here called progression».

16. *Ibid.*, p. 15.



Dans cette approche dynamique de l'intrigue, cette dernière repose sur une progression marquée par une anticipation incertaine concernant le cours possible des événements. Par ailleurs, non seulement la qualité passionnelle du récit se voit éclairée, mais également l'importance des événements qui *pourraient* être racontés à côté de ceux qui seront effectivement racontés. L'intensité de l'intrigue se trouve en effet directement corrélée à des alternatives hypothétiques qui transforment le cheminement narratif en un labyrinthe ou une forêt aux sentiers qui bifurquent. C'est précisément cette importance des virtualités de l'intrigue qui amène Johanne Villeneuve à renouveler la métaphore se rapportant au *sens de l'intrigue*:

Pour aborder le paradigme des intrigues, ce n'est pas vers la métaphore de la chambre, mais vers celle de la forêt qu'il faudrait se tourner –, telle qu'elle apparaît à celui qui s'y perd: labyrinthe aux sentiers entrelacés, prison ouverte sur un ciel infini, mais striée de branches et de sentiers multiples. Au milieu de cette forêt, le récit n'est plus un objet sur lequel le chercheur se penche à distance ni le triomphe célébré de la concordance aristotélicienne sur la discordance augustinienne. Au milieu des intrigues, le récit laisse quelque chose courir: un souffle, le vent, la rumeur. Le sens de l'intrigue détermine ces circuits sur lesquels court l'imagination narrative¹⁷.

S'éloignant d'un récit «concordant» auquel serait confié la fonction de «configurer» les événements du passé¹⁸, d'inscrire la succession,

17. J. VILLENEUVE, *Le sens de l'intrigue*, Québec, Presses Universitaires de Laval, 2003, p. 53.

18. RICEUR, *Temps et récit I* (n. 8).

d'abord contingente, dans l'apparente nécessité de la forme rétrospective, la mise en intrigue consisterait plutôt à mettre en saillance ces «branches» virtuelles ou ces «sentiers multiples», qui entrent en tension avec le cours effectif des événements¹⁹. La dimension passionnelle de l'intrigue (et sa marque de fabrique spécifique) serait ainsi directement tributaire des virtualités non actualisées de la *fabula*, que le récit exploite et qu'il met en scène, avec le concours du lecteur, de manière plus ou moins explicite. L'épaisseur du récit dépendrait ainsi du tissage des virtualités narratives, qui se dégagent à partir du fil ténu de l'histoire²⁰.

II. PARADOXE DU SUSPENSE ET DISNARRATION

Nous avons vu que la narratologie postclassique, en s'éloignant d'une approche purement formelle et réifiée de l'intrigue, a permis d'éclairer les dimensions rhétorique ou fonctionnelle des dispositifs textuels *intrigants*, tout en faisant reposer la dynamique de l'intrigue sur l'intérêt du récit et sur la progression d'un lecteur *intrigué*. Ce déplacement a non seulement redynamisé la notion d'intrigue en éclairant ses aspects rhétoriques, cognitifs et passionnels, mais elle a également placé celle-ci dans une relation de dépendance vis-à-vis d'un acte interprétatif tendu en direction d'un dénouement hypothétique. Dans une telle perspective, il semblerait donc que l'expérience de l'intrigue dépende d'un acte interprétatif tâtonnant, esquissant des hypothèses incertaines en direction de virtualités narratives que le récit aura pour tâche de confirmer ou d'infirmer, traçant ainsi une progression irréversible dans la forêt des possibles. De ce fait, à une esthétique de la relecture (qui était valorisée par les approches structuralistes) s'est substituée une esthétique de la lecture première et virginale; une lecture concrète, certes informée par un dense réseau de relations intertextuelles qui sous-tendent la formulation des hypothèses interprétatives, mais néanmoins encore incertaine de son résultat, hésitant à la croisée des chemins entre plusieurs voies, dont on se doute que certaines conduiront à des impasses.

19. Pour une «poétique de la discordance narrative», voir R. BARONI, *L'œuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009.

20. Marie-Laure Ryan met en relation, d'un point de vue cognitif, la racontabilité de l'histoire («tellability») avec la multiplicité des histoires virtuelles enchâssées («embedded stories») dans l'histoire effective (voir M.-L. RYAN, *Virtuality and Tellability*, in EAD., *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, IN, Indiana University Press, 1991, pp. 148-174).

Ainsi, la passion inhérente à la mise en intrigue exigerait non seulement l'ouverture d'alternatives dans le cours de l'histoire, mais également une ignorance relative concernant son issue; or, cette ignorance ne peut être qu'éphémère. Il est évident que, la mémoire n'étant jamais parfaite, une relecture n'est jamais entièrement dépourvue d'incertitudes concernant les détails de l'histoire. Toutefois, le pouvoir intrigant des récits semble condamné à s'émousser avec le temps, à mesure que le sentier narratif n'est plus défriché par un aventurier mais foulé par un promeneur du dimanche.

Et pourtant, si la plupart des critiques affirment que le suspense est fondamentalement lié à la construction d'une incertitude, ils reconnaissent en même temps l'existence d'un phénomène apparemment paradoxal: les lecteurs seraient capables de ressentir du suspense, même lors de répétitions fréquentes, dont l'effet devrait être de réduire à néant les incertitudes de l'intrigue. Ce phénomène s'observe non seulement chez les enfants, qui semblent capable de s'émouvoir du sort du petit tailleur même lorsqu'on leur raconte ses aventures pour la centième fois, mais également chez les adultes, qui relisent compulsivement certaines œuvres cultes avec une passion intacte. Robert Yanal résume le paradoxe du suspense ressenti par les «répétiteurs» de la manière suivante²¹:

- 1) Les répétiteurs ressentent du suspense lié à un résultat attendu dans le récit.
- 2) Les répétiteurs sont certains de ce que sera le résultat.
- 3) Le suspense requiert l'incertitude.

Plusieurs explications contradictoires ont été avancées pour expliquer ce phénomène, qui est encore loin de faire l'objet d'un consensus²². Pour certains, la résistance du suspense s'expliquerait par un phénomène d'immersion qui nous ferait oublier fictivement ce que nous saurions sur un plan factuel²³. D'autres affirment que le lecteur s'attend à ce que le monde fictionnel fonctionne selon les mêmes lois que le monde réel, dans lequel aucun événement ne se reproduit deux fois à l'identique²⁴.

21. R. YANAL, *The Paradox of Suspense*, in *British Journal of Aesthetics* 36/2 (1996) 146-158.

22. Voir par exemple la polémique entre GERRIG (*Suspense in the Absence of Uncertainty*, in *Journal of Memory and Language* 28 [1989] 633-648; *Is There a Paradox of Suspense? A Reply to Yanal*, in *British Journal of Aesthetic* 37 [1997] 168-174.) et YANAL (*The Paradox of Suspense* [n. 21]).

23. K. WALTON, *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

24. GERRIG, *Suspense in the Absence of Uncertainty* (n. 22).

Pour sa part, Robert Yanal soutient que les vrais répétiteurs seraient en fait très rares et que la résistance du suspense s'expliquerait essentiellement par l'oubli des détails de l'histoire entre deux actualisations²⁵. Yanal ajoute que si une forme d'émotion continue à se manifester au contact d'une œuvre connue dans ses moindres détails, sa définition étant contradictoire avec celle du suspense, elle devrait être considérée comme une passion distincte.

D'autres interprétations font néanmoins reposer la résistance du suspense sur l'attachement au héros et sur une forme de contradiction entre *savoir* et *vouloir*. Ainsi, William Brewer affirme-t-il que :

Si le suspense est censé être fondé sur l'incertitude du lecteur, alors il devrait être éliminé lors d'une seconde lecture, puisque le lecteur ne sera plus incertain en ce qui regarde la séquence événementielle sous-jacente. Néanmoins, si le suspense est fondé sur l'intérêt que porte le lecteur au sort du personnage, alors son intensité ne devrait être que peu ou pas réduite lors d'une relecture²⁶.

Cet «intérêt que porte le lecteur au sort du personnage» semble ainsi faire reposer le suspense réitéré sur une forme de *pathos* par identification, qui n'aurait au fond pas grand-chose à voir avec la dynamique de l'intrigue telle que nous l'avons évoquée jusqu'à présent, mais plutôt avec différentes techniques favorisant le rapprochement des perspectives du lecteur et du personnage (par exemple le recours à la focalisation interne ou le discours indirect libre). Pourtant, même dans un récit dont on connaît l'issue, la tension narrative demeure essentiellement fondée sur un jeu de virtualités anticipatrices, à cette différence près qu'il ne s'agit pas de différents cours possibles d'événements, mais d'alternatives qui s'écartent du cours connu de l'histoire. Jose Prieto-Pablos met ainsi en relation cette dynamique narrative avec la construction d'hypothèses que le lecteur d'une tragédie est capable de produire, en dépit de sa connaissance d'un dénouement inévitable :

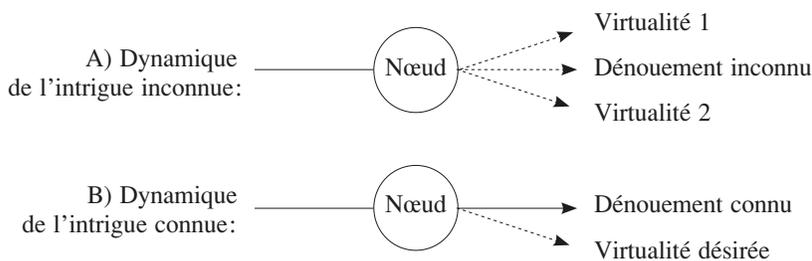
Ainsi, par exemple, dans notre réponse à une situation suspensive antérieure à un dénouement tragique (par exemple dans le combat entre Hamlet et Laërte), nous savons que le protagoniste va mourir, et aussi qu'il *doit* mourir en application des principes de la résolution tragique et de la justice poétique, étant donné qu'il a commis au moins un crime pour lequel il doit payer de sa vie. Nous sommes probablement familiers avec ces principes,

25. YANAL, *The Paradox of Suspense* (n. 21).

26. W. BREWER, *The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading*, in P. VORDERER – H. WULFF – M. FRIEDRICHSEN (eds.), *Suspense, Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Mahwah, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, 1996, 107-127, p. 123, n. t.

et pourtant nous ne voulons pas qu'il meure. Le suspense est maintenu aussi longtemps que nous pouvons construire des hypothèses qui le représentent surmontant les obstacles finaux – aussi longtemps, par conséquent, que l'auteur continue à placer des obstacles qu'il lui faut surmonter et qu'il retarde le moment fatal²⁷.

On observerait ainsi le maintien d'une certaine tension quand s'opposeraient dans notre conscience ce que nous savons devoir survenir – soit en vertu d'une règle de genre, soit parce qu'on a déjà lu l'histoire – et ce que nous souhaiterions voir advenir. Ce désir (ou cette crainte) d'une issue alternative nous pousserait ainsi à envisager des virtualités désirées qui entreraient en tension avec un dénouement fondé sur la probabilité ou la mémoire.



Nous retrouvons ici la dualité des émotions tragiques évoquées par Aristote: d'un côté l'*espoir* ou la *crainte* – que nous assimilons au suspense «classique» fondé sur l'incertitude du devenir – et de l'autre la *pitié* qui, bien que dépourvue d'incertitude, se fonde sur une contradiction entre le *vouloir* et le *savoir* de l'interprète. Or, cette contradiction n'est pas fondée uniquement sur l'empathie, même si cette dernière joue un rôle dans l'engagement affectif de l'interprète envers l'alternative envisagée: le socle cognitif fondant le suspense dans la progression d'un récit connu repose sur l'anticipation d'un événement alternatif qui pourrait s'écarter du cours attendu des événements.

Dans une telle dynamique narrative, on voit l'importance que revêtent non seulement les événements qui forment la trame de l'histoire effective (la *fabula*) mais également des événements qui restent à l'état de simples hypothèses alternatives. Or, de tels événements virtuels n'ont pas reçu une attention soutenue de la part des narratologues structuralistes ou formalistes, habitués à considérer le récit comme un acte de discours de nature essentiellement constatative et se donnant pour tâche de

27. J. PRIETO-PABLOS, *The Paradox of Suspense*, in *Poetics* 26 (1998) 99-113, p. 106, n. t.

décrire les structures effectives du texte. Certes, les modalités alternatives sont avant tout formulées par les interprètes, et elles restent donc souvent implicites, néanmoins, les récits intrigants exploitent de nombreux dispositifs textuels visant à encourager la production de telles hypothèses chez leurs lecteurs. Et parmi ces dispositifs, il n'est pas rare que des alternatives soient présentées explicitement de diverses manières, notamment à travers les prédictions, craintes ou espoirs formulés par les personnages.

Dans une perspective cognitive, Marie-Laure Ryan a mis en évidence l'importance de ce qu'elle appelle les «histoires enchâssées», c'est-à-dire des constructions semblables à des histoires qui sont contenues dans les mondes privés des personnages, incluant

non seulement les rêves, les fictions et les fantaisies conçues ou racontées par les personnages, mais n'importe quelle représentation concernant des états ou des événements passés ou futurs: les planifications, les projections passives, les désirs, les croyances, etc.²⁸.

Non seulement Ryan a montré que ces histoires virtuelles ont généralement été négligées par les narratologues de la période «classique», mais aussi elles sont liées avec la question plus générale de la racontabilité:

Ma thèse est que la racontabilité est enracinée dans la complexité conceptuelle et logique, et que la complexité d'une intrigue repose sur un système sous-jacent de récits enchâssés purement virtuels²⁹.

Récemment, Gérald Prince a quant à lui proposé de compléter l'arsenal descriptif de la narratologie de manière à intégrer ces virtualités narratives:

Certains facteurs ... textuels se rattachent aux différents modes que le texte met en jeu et, tout particulièrement, à l'alternarré ou disnarré (de même qu'à son interrogation ou à sa négation), c'est-à-dire aux virtualités désignées par le texte de manière explicite, aux possibilités qui sont restées ou qui resteront, sans doute, irréalisées et dont le modèle convenu est 'Ceci aurait pu arriver mais, en fin de compte, ne s'est jamais passé' ou bien 'Ceci pourrait (ou ne pourrait pas) se produire au lieu de cela' ou bien encore 'Si seulement x advenait plutôt que y' ... Comme l'écrivait Claude Bremond, critiquant l'orientation téléologique du système proppien, il est difficile de raconter l'histoire d'Hercule à la croisée des chemins sans le laisser explorer en imagination l'une et l'autre voie³⁰.

28. RYAN, *Possible Worlds* (n. 20), p. 156, n. t.

29. *Ibid.*

30. G. PRINCE, *Périschronismes et temporalité narrative*, in *A Contrario* 13 (2010) 9-18, p. 15.

Pour analyser les fondements textuels d'une dynamique narrative dont le *pathos* résiste à la répétition, il convient ainsi de ménager une place, à côté des événements qui s'énoncent sur le mode indicatif, à ces événements «alternarrés» ou «disnarrés» qui appartiennent aux modes du conditionnel ou du subjonctif. L'alternarré apparaîtra ainsi comme le symptôme textuel de ces virtualités qui se répètent à chaque lecture et qui empêchent l'écrasement de la courbure temporelle par la téléologie de la fin connue. La tension narrative perdure parce que, pour atteindre le dénouement, nous sommes contraints de reparcourir à chaque fois le chemin en entier, et de passer par les mêmes croisements dont les voies alternatives ne cesseront jamais de nous tenter ou de nous effrayer.

III. LIRE LA PASSION POUR SON INTRIGUE?

Il n'y a guère de récit dont le dénouement soit aussi célèbre et dont la lecture soit aussi redondante que l'épisode de la Passion du Christ. Le retour périodique des célébrations pascales semble même nous condamner à voir ce récit réitéré collectivement chaque année, inscrivant le temps linéairement tendu de la trahison, de la mort et de la résurrection du Christ, dans la temporalité circulaire du calendrier liturgique. On pourrait en conclure qu'il n'y a pas de raison de penser que nous lisons encore le récit de la Passion pour la qualité de son intrigue et pour l'effet passionnel qui lui est associé. L'intérêt narratif des lecteurs empiriques devrait donc se déplacer des qualités passionnelles de l'intrigue, que l'on suppose liées à une première lecture, naïve ou tâtonnante, en direction d'autres valeurs, telles que, par exemple, la question du jugement éthique des actions ou la recherche du sens métaphorique de l'événement³¹.

Il semble pourtant indéniable qu'un tel récit parvient à faire davantage que simplement évoquer la souffrance d'un personnage et la soumettre à notre jugement. La «passion» endurée par le protagoniste continue à être partagée par nombre de ses lecteurs, et elle demeure ainsi un effet concret du récit en même temps que sa thématique centrale. D'ailleurs, le Christ lui-même se présente comme un personnage qui, bien que connaissant parfaitement l'issue des événements (c'est-à-dire non seulement son martyr, mais également sa résurrection et sa gloire), ne se pose pas comme un fataliste, résigné et détaché: il est à la fois prescient et

31. Pour une typologie des valeurs associées à la lecture empirique, voir J.-L. DUFAYS, *Lire, c'est aussi évaluer: Autopsie des modes de jugement à l'œuvre dans diverses situations de lecture*, in *Éla: Revue de Didactologie des langues-cultures* 119 (2000) 277-290.

souffrant, il accepte passivement son destin mais continue à désirer activement une alternative. Par ailleurs, on peut constater dans cet épisode que les éléments du récit qui se rattachent à ce que Prince appelle l'«alternarré» abondent et coïncident avec les charnières les plus pathétiques du récit.

Dans la Passion selon Marc³², à de nombreuses reprises, le Christ évoque en effet de manière directe sa connaissance exacte du déroulement des événements, alors que les grands prêtres et les scribes se demandent «comment arrêter Jésus par ruse pour le tuer» (Mc 14,1). Lors de l'onction à Béthanie, alors qu'une femme brise un flacon d'albâtre pour lui verser le parfum sur la tête, Jésus affirme que «d'avance elle a parfumé mon corps pour l'ensevelissement» (Mc 14,8). Plus tard, alors que Judas cherche encore «comment il le livrerait au bon moment» (Mc 14,11), Jésus annonce à ses disciples: «En vérité, je vous le déclare, l'un de vous va me livrer, un qui mange avec moi» (Mc 14,18). L'omniscience de Jésus contraste avec l'ignorance de ses disciples qui sont «pris de tristesse» et se demandent «Serait-ce moi?» (Mc 14,19). Lors de son dernier repas, il formule enfin un présage morbide: «En vérité, je vous le déclare, jamais plus je ne boirai du fruit de la vigne jusqu'au jour où je le boirai, nouveau, dans le Royaume de Dieu» (Mc 14,25).

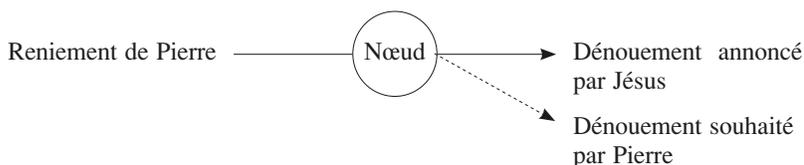
Tel un héros connaissant par avance la fin de l'histoire, Jésus ne semble pas chercher à échapper à son destin ou à lutter contre ses adversaires, mais à accomplir ce qui est écrit. «Car le Fils de l'homme s'en va selon ce qui est écrit de lui» (Mc 14,21). L'intrigue semble ainsi échapper à la dynamique classique du récit d'aventure au sein duquel les actions agressives ou défensives des adversaires apparaissent comme autant d'alternatives possibles orientant l'issue incertaine du conflit. En revanche, malgré l'absence de lutte, des alternatives continuent à se déployer au sein du récit par le biais de prédictions hypothétiques ou impossibles, qui contrastent avec le discours prophétique de Jésus.

La première de ces alternatives est formulée par les disciples, et notamment par Pierre, sur le mode de la promesse qui ne sera pas tenue:

‘Tous, vous allez tomber, car il est écrit: Je frapperai le berger, et les brebis seront dispersées. Mais une fois ressuscité, je vous précéderai en Galilée.’
Pierre lui dit: ‘Même si tous tombent, eh bien! pas moi!’ Jésus lui dit: ‘En vérité, je te le déclare, toi, aujourd'hui, cette nuit même, avant que le coq chante deux fois, tu m'auras renié trois fois.’ Mais lui affirmait de plus belle: ‘Même s'il faut que je meure avec toi, non, je ne te renierai pas.’ Et tous en disaient autant. (Mc 14,28-31)

32. Nous avons utilisé la traduction française de la TOB.

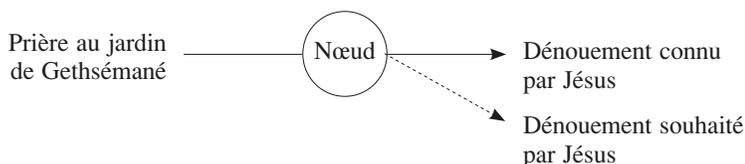
Le reniement de Pierre apparaît symptomatique de cette mise en tension entre une issue annoncée (et connue du lecteur) et une alternative souhaitée:



La fin du chapitre, qui raconte sur le mode indicatif les événements annoncés par Jésus, soulignent le *pathos* («il pleurait») d'une situation à l'issue de laquelle Pierre prend conscience de l'écart de sa conduite par rapport à sa promesse initiale, qui n'a pas été réalisée, mais qui demeurera toujours une virtualité non actualisée:

Tandis que Pierre était en bas, dans la cour, l'une des servantes du Grand Prêtre arrive. Voyant Pierre qui se chauffait, elle le regarde et lui dit: 'Toi aussi, tu étais avec le Nazaréen, avec Jésus!' Mais il nia en disant: 'Je ne sais pas et je ne comprends pas ce que tu veux dire.' Et il s'en alla dehors dans le vestibule. La servante le vit et se mit à redire à ceux qui étaient là: 'Celui-là, il est des leurs!' Mais de nouveau il niait. Peu après, ceux qui étaient là disaient une fois de plus à Pierre: 'À coup sûr, tu es des leurs! et puis, tu es galiléen.' Mais lui se mit à jurer avec des imprécations: 'Je ne connais pas l'homme dont vous me parlez!' Aussitôt, pour la deuxième fois, un coq chanta. Et Pierre se rappela la parole que Jésus lui avait dite: 'Avant que le coq chante deux fois, tu m'auras renié trois fois.' Il sortit précipitamment; il pleurait. (Mc 14,66-72)

À Gethsémané, c'est Jésus lui-même qui, bien que sachant comment l'histoire se terminera, tombe à terre et prie pour que, si possible, «cette heure passât loin de lui»: «Abba, Père, à toi tout est possible, écarte de moi cette coupe! Pourtant, non pas ce que je veux, mais ce que tu veux!» (Mc 14,35-36).



Le passage est particulièrement révélateur dans la mesure où la mention de cette alternative (que l'on sait impossible) accompagne directement l'évocation de la souffrance éprouvée par le Christ, dont on apprend qu'il ressent «frayeur et angoisse» et qu'il affirme à ses disciples que

son âme est «triste à en mourir» (Mc 14,33-34). Davantage qu'une tentative d'échapper à un destin inéluctable, la prière apparaît ainsi comme la verbalisation d'une alternative actualisable, à défaut d'être actualisée, dont dépend directement le *pathos* de la scène. Le moment est bref et, l'instant d'après, «C'en est fait. L'heure est venue: voici que le Fils de l'homme est livré aux mains des pécheurs» (Mc 14,41). Pourtant, même une fois que la Parole s'est accomplie, les nœuds de l'intrigue ne se sont pas entièrement dénoués, car les chemins de traverses demeurent des virtualités que les lecteurs peuvent emprunter sur le mode du souhait ou du regret.

IV. DES LECTEURS RÉELS POUR LE RÉCIT DE LA PASSION

La riche histoire de la réception et de la réécriture des textes évangéliques – des plus anciens manuscrits du Nouveau Testament aux dernières productions littéraires³³ – offre plus d'une occasion de vérifier concrètement quelles sont les virtualités que les lecteurs réels des récits de la Passion ont mises en œuvre au cours des siècles. Ces attestations mettent en scène ce qui a été proposé dans la partie théorique de cet article: l'épaisseur du récit dépend du tissage des virtualités narratives, dégagées du fil ténu de l'histoire. Ces lecteurs, qui ont réécrit le récit en fonction de certaines de ses virtualités, ont-ils été empathiques, voire compatissants, ou ont-ils regretté la fin, et souhaité, voulu une autre fin? Dans la production littéraire contemporaine, l'un des récits les plus emblématiques du désir d'une fin alternative pour le récit de la Passion est sans doute *La Dernière tentation du Christ* de Nikos Kazantzaki³⁴, mis à l'index à l'époque par le pape, puis adapté à l'écran dans le film célèbre de Marin Scorcese en 1988³⁵.

L'impact tragique du roman et du film s'explique notamment par le fait qu'ils mettent en scène ce qui est l'une des virtualités les plus anciennes et les plus paradoxales du récit de la Passion. Il s'agit de la virtualité évoquée lors de la prière au Mont des Oliviers, qui a été soulignée au point 3: et si Jésus échappait au destin qui l'attend? Et s'il

33. On pourra penser par exemple à E.-E. SCHMITT, *L'Évangile selon Pilate*, Paris, Albin Michel, 2006.

34. Pour une première traduction française, voir N. KAZANTZAKI, *Le Christ recrucifié: Roman*. Trad. Pierre Amandry, Paris, Plon, 1955 [traduction de l'édition originale de 1954].

35. Voir A. BOILLAT, *Jésus par Scorcese*, *La Dernière tentation du Christ: Du roman-épigraphe au film*, in *Études de Lettres* 280/2 (2008) 53-71, pp. 53-54.

bénéficiait plutôt de la vie d'un quidam, en quittant la croix pour se marier et fonder une famille? Comme le résume Alain Boillat,

la phase de l'intrigue qui fait l'originalité de *La Dernière tentation du Christ*, lui donne son titre et fut considérée comme sa composante la plus blasphématoire est l'enchâssement final qui suspend provisoirement les souffrances de Jésus sur la croix pour lui faire vivre une vie d'époux, de père et d'amant, actualisant sur le mode onirique les désirs réprimés du 'versant humain' du personnage³⁶.

Cette option mise en scène prend fin *in extremis* dans le livre et le film: cet autre destin possible était en fait une hallucination, une «tentation» suscitée par le diable lui-même. Alain Boillat fait le choix de parler ici de «démarche ouvertement fictionnalisante», assimilant l'ouvrage et le film aux textes apocryphes qui «ne sont plus inféodés aux représentations canoniques»³⁷. Dans la mesure où livre et version cinématographique se terminent bel et bien par la crucifixion, nous considérons ici comme plus judicieux de travailler avec le modèle des virtualités du récit, précisément déjà présentes dès les versions canoniques.

Comme on le sait, les Évangiles selon Mattieu et selon Luc dénotent déjà une réécriture expansive de la scène marcienne de la prière au Mont des Oliviers, une réécriture qui développe les virtualités affleurant dans le récit du deuxième évangile canonique. Luc, en particulier, accentue ce carrefour des possibles par une seconde prière silencieuse *plus forte* de Jésus, réconforté par un ange silencieux également; tel un athlète, il mène alors un combat de prière³⁸ jusqu'à avoir une sueur «comme des gouttes de sang» qui coule de sa tête jusqu'à terre (Lc 22,43-44). Le silence de l'ange et de la seconde prière de Jésus accentuent ici fortement les virtualités du récit. L'évangile apocryphe copte dit *du Sauveur* a ensuite développé, à partir de cette scène fondatrice, l'idée que, dans ce moment de prière, Jésus aurait tenté de négocier avec son Père l'adoucissement des conséquences de sa mort pour Israël, larmes à l'appui (EvSauv 47-53)³⁹.

Mais quelques soient les virtualités du récit, on peut souligner comme constante, à travers les différentes versions canoniques et apocryphes

36. Voir *ibid.*, p. 69.

37. *Ibid.*, pp. 71 et 70.

38. Selon l'hypothèse que j'ai défendue dans C. CLIVAZ, *L'ange et la sueur de sang* (Lc 22,43-44) ou comment on pourrait (BiTS, 7), Leuven, Peeters, 2010, notamment pp. 424-442.

39. Voir pour ce texte et ses liens à la prière au Mont des Oliviers ainsi qu'à He 5,7: C. CLIVAZ, *L'Évangile du Sauveur, He 5,7 et la prière de supplication: En quête d'autres traditions sur la prière au Mont des Oliviers*, in *Apocrypha* 18 (2007) 109-137.

de la littérature chrétienne ancienne, la mort d'un homme en croix. L'identité même de cet homme a pu varier, comme par exemple dans certaines traditions gnostiques, où l'homme mourant en croix n'est qu'un substitut du Christ, qui contemple des cieus la scène en se réjouissant du bon tour joué aux archontes et diverses forces du mal. Par exemple, dans l'*Apocalypse de Pierre* 81,4-24 (NH VII,3), Pierre a une vision suivante de l'arrestation et de la crucifixion, une vision que le Sauveur aide à déchiffrer:

[Pierre dit]: 'Que vois-je, Seigneur? Est-ce toi qu'on saisit? Et est-ce toi qui me retiens? Et qui est celui qui se réjouit au-dessus du bois (de la croix) et qui sourit⁴⁰? Quant à l'autre, ils martèlent ses pieds et ses mains?' Le Sauveur me dit: 'Celui que tu vois se réjouir au-dessus du bois et sourire, c'est le vivant Jésus. Mais celui qu'ils percent de clous aux mains et aux pieds, c'est son (corps) charnel, le substitut, alors qu'ils en font un exemple. Celui qui est venu à l'existence, à la ressemblance de celui-là, vois-le avec moi⁴¹.

Ce type de récit, transitant par des mouvements chrétiens minoritaires, a pu être à l'origine des traditions musulmanes mentionnant le substitut mort en croix à la place de Jésus, comme le raconte la sourate 4,157 du Coran⁴². Sans aller jusqu'à la théorie du substitut, l'interprétation de la croix a pu varier passablement à l'intérieur même du canon biblique, comme le montre l'intéressante variante de critique textuelle d'He 2,9 – Jésus mort grâce à Dieu/à l'écart de Dieu⁴³. On pensera aussi à l'Évangile selon Marc qui fait dire à Jésus en croix le début du Ps 22, «Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné?» (Mc 15,34), alors que l'Évangile selon Luc met en scène une mort acceptée en mettant cette autre parole psalmique sur les lèvres de Jésus mourant: «Père, entre tes mains je remets mon esprit» (Lc 23,46).

40. Il est à noter que, de manière surprenante, les traductions françaises des textes coptes gnostiques traduisent en général $\sigma\phi\upsilon\epsilon$ par «sourire», alors que le sens de ce verbe est «rire». Pour un développement de ce point, voir C. CLIVAZ, *What Is the Current State of Play on Jesus' Laughter? Reading the Gospel of Judas in the Midst of Scholarly Excitement*, in G. WURST – E.E. POPKES (eds.), *Judasevangelium und Codex Tchacos: Studien zur religionsgeschichtlichen Verortung einer gnostischen Schriftensammlung*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2011 (à paraître).

41. *Apocalypse de Pierre* 81,4-24, in Jean-Daniel DUBOIS (trad.), *L'Apocalypse de Pierre (NH VII,3)*, in J.-P. MAHÉ – P.-H. POIRIER (eds.), *Écrits Gnostiques: La bibliothèque de Nag Hammadi* (La Pléiade), Paris, Gallimard, 2007, 1141-1166, p. 1163.

42. Pour un développement, voir par exemple N. ROBINSON, *Jesus in the Qur'an, the Historical Jesus and the Myth of God Incarnate*, in R.S. SUGIRTHARAJAH (ed.), *Wilderness: Essays in Honour of Frances Young* (LNTS, 295), London – New York, 2005, 186-197.

43. Voir récemment J. SWETNAM, *The Crucifix at Hebrews 2,9 in Its Context*, in *Bib* 91/1 (2010) 103-111.

De la prière canonique au mont des Oliviers à Scorsese, en passant par le substitut gnostique, les dénouements désirés comme alternatives à la mort en croix de Jésus n'ont donc cessé d'affleurer dans l'histoire des lectures et réécritures du récit de la passion. Mais la croix reste un point de repère incontournable du récit, semble-t-il. Même quand il s'agit de la contourner, de la subvertir, elle sert de marqueur à la frontière entre réel et fiction, tout en laissant libre jeu aux alternatives virtuelles. À ce jour, la mort en croix de Jésus demeure le fait historique principalement constatable à propos de ce juif mort au I^{er} siècle de notre ère: elle répond aux critères d'historicité minimaux pour un fait divers antique, comme elle est attestée non seulement par des sources chrétiennes, mais aussi par des sources juives et païennes⁴⁴. La manière dont Kazantzaki et Scorsese la considèrent renforce son rôle de pivot entre réel et fictionnel, ainsi que le rappelle Alain Boillat:

L'indistinction entre fiction et réalité est tout de même traitée [dans le film] dans la séquence de la rencontre entre Jésus et l'apôtre Paul (Harry Dean Stanton). Ce dernier, comme dans le roman (et en des termes analogues), rétorque qu'il est prêt à inventer ce qu'a été la vie de Jésus pour qu'elle devienne exemplaire et puisse être livrée à la postérité ('je te fabriquerai toi, ta vie, ton enseignement, ta crucifixion et ta résurrection')⁴⁵.

En d'autres termes, la croix est le *pathos* inoubliable de l'intrigue de la Passion, mais celle-ci redouble tension et suspense chez les auditeurs/lecteurs, en générant et rappelant des virtualités inactualisées, dont la prière au Mont des Oliviers représente l'un des sommets. Si la croix est devenue un *pathos* inoubliable, c'est sans doute en partie à cause du retour périodique des célébrations pascales, qui contraignent les lecteurs/auditeurs à reparcourir à chaque fois l'entier du chemin de la Passion.

Un récit antique du IV^e siècle, écrit par une femme voyageuse, Égérie, souligne la force d'immersion de ce récit réitéré collectivement chaque année. Elle raconte les célébrations pascales à Jérusalem, dans les années 380. Lire, écouter, participer au *reenactment* du récit de la Passion suscite la catharsis des émotions chez les auditeurs. Le mercredi saint, Égérie raconte qu'«[un prêtre] prend l'évangile et lit le passage où Judas Isacriote alla trouver les Juifs et fixa le prix qu'ils donneraient pour livrer le Seigneur. Quand on a lu ce passage, ce sont de tels cris et de tels

44. Voir l'énumération qu'en fait F. BOVON dans *Les derniers jours de Jésus: Textes et événements* (Essais bibliques, 34), Genève, Labor et Fides, 2004 (1974), pp. 29-34; Flavius Josèphe, *Les Antiquités Juives* 18,33; Tacite, *Les Annales* 15,44; une lettre privée d'un stoïcien du I^{er} siècle à son fils, Mara Bar-Sarapion.

45. BOILLAT, *Jésus par Scorsese* (n. 35), p. 64.

gémissements de tout le peuple qu'il n'est personne alors qui puisse n'être pas touché jusqu'aux larmes» (34)⁴⁶. Le jeudi saint, l'archidiacre annonce à tous qu'ils vont devoir faire un «très grand effort» durant cette nuit (35,1); les larmes et les gémissements reprennent bien sûr à vendredi-saint (36,3). Ce jour-là, ce ne sont pas moins de trois heures de lectures de textes bibliques et des récits de la Passion qui sont faites, de la sixième à la neuvième heure (37,5):

Ainsi, pendant ces trois heures, tout le peuple apprend que rien ne s'est passé qui n'ait été prédit et que rien n'a été dit qui ne se soit complètement réalisé. On intercale continuellement des prières, ces prières elles aussi appropriées à ce jour. À chaque lecture ou prière, c'est une telle émotion et de tels gémissements de tout le peuple que c'en est extraordinaire. Car il n'y a personne, du plus âgé au plus jeune, qui, ce jour-là, pendant ces trois heures, ne se lamente à un point incroyable de ce que le Seigneur ait souffert cela pour nous⁴⁷.

L'événement liturgique oral collectif entraîne un phénomène d'immersion émotionnelle pour le moins intense, à en croire le récit d'Égérie la voyageuse. Mais dans le silence de la lecture qui s'individualisera de plus en plus grâce au codex dès ce même IV^e siècle, la présence des virtualités inactualisées du récit se chargera également de maintenir le *pathos* du récit de la Passion, d'en assurer le suspense.

En remarque conclusive, nous pourrions souligner que si ces virtualités gardent à travers les siècles leur force émotionnelle, c'est aussi parce que le récit de la Passion est tout entier inscrit dans le cadre d'un dénouement virtuel, désiré par les communautés chrétiennes, mais pour le moins encore inactualisé: la victoire finale sur la mort. Paul transcrit ainsi ce cadre virtuel dans lequel se déroule le récit de la Passion, en 1 Co 15,26-28:

Car il faut que [le Christ] règne jusqu'à ce qu'il ait placé tous ses ennemis sous ses pieds. Le dernier ennemi détruit, c'est la Mort, car il a tout mis sous ses pieds. Mais lorsqu'il dira: 'Tout est soumis désormais', c'est évidemment à l'exclusion de Celui qui lui a soumis toutes choses. Et lorsque toutes choses lui auront été soumises, alors le Fils lui-même se soumettra à Celui qui lui a tout soumis, afin que Dieu soit tout en tous.

Ce cadre virtuel global situe le récit de la Passion dans un suspense jamais clos, et renforce la catharsis des émotions de la réitération liturgique collective de cette histoire. On peut ainsi affirmer que le dénouement ne

46. Égérie, *Journal de voyage* 34 (ed. P. MARAVAL, *Journal de voyage: [itinéraire]/Égérie* [SC, 296], Paris, Cerf, 1997, p. 279).

47. Égérie, *Journal de voyage* 37,6-7, *ibid.*, p. 289.

correspond jamais à un recouvrement complet de la contingence: même si l'histoire semble rétrospectivement se mouler dans une configuration poétique, ou répondre à une nécessité morale ou causale, son intérêt et sa valeur dépendent plutôt des nombreuses autres façons dont elle aurait pu se dérouler. Pour reprendre une opposition mise en évidence par Jacques Derrida, dans un article publié en 1963 qui critiquait l'essor de la théorie littéraire d'inspiration structuraliste, il faut savoir reconnaître la *force* du récit au-delà de sa *forme*, et cette *force* se lit dans les marges qui demeurent saillantes au sein de l'histoire, même lorsqu'elle est envisagée au-delà de son point final: 'préformisme, téléologie, réduction de la force, de la valeur et de la durée, voilà qui fait un avec le géométrisme, voilà qui fait structure'⁴⁸. En exergue du recueil dans lequel cet article a été republié, Derrida avait ajouté une citation de Mallarmé qui pourrait parfaitement décrire le destin de l'intrigue réitérée, dont la force repose entièrement sur la collaboration active d'un interprète: 'Le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture'⁴⁹.

Faculté des Lettres
École de français langue étrangère

Raphaël BARONI

Faculté de théologie et de sciences des religions
Institut Romand des Sciences Bibliques

Claire CLIVAZ

Université de Lausanne
Bâtiment Anthropôle
1015 Lausanne
Suisse

48. J. DERRIDA, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 36.

49. *Ibid.*, p. 7.